GABRIELLA MICKS LA REGINA

PRIME FORMULAZIONI ESTETICHE DI OSCAR WILDE: « THE ENGLISH RENAISSANCE OF ART »

Estratto da **Itinerari** n. 1-2 del 1980

GABRIELLA MICKS LA REGINA

Prime formulazioni estetiche di Oscar Wilde: «The English Renaissance of Art»

« The English Renaissance of Art » (1882), la prima delle conferenze che Oscar Wilde tenne nella sua clamorosa *tournée* americana, è uno scritto di scarso valore letterario [1], ma di notevole interesse quale documento delle sue idee in questo periodo di formazione, in cui stimolato da vari influssi, andava elaborando quelle tesi estetiche che poi troveranno piú complessa e originale espressione nei due dialoghi delle *Intentions* [2] e in altri scritti.

Nonostante le poco lusinghiere premesse — le conferenze erano state organizzate sulla scia del successo della commedia musicale *Patience*, spiritosa satira delle pose estetizzanti del giovane poeta — Wilde riuscí nell'intento di far conoscere l'estetismo in America come un vero e proprio movimento di rinnovamento nel campo delle arti, imponendo la propria concezione e presentandolo come, appunto, la rinascenza inglese dell'arte. Proposito di Wilde è inoltre incitare il pubblico americano a modificare la propria *forma mentis* attivistica e utilitaristica in modo da imparare ad apprezzare i valori della cultura e dell'arte. Pur restando

[1] Wilde d'altra parte non ebbe mai l'intenzione di pubblicare le conferenze, il cui testo venne ricostruito dai suoi manoscritti e pubblicato dopo la sua morte dal Ross (cfr. *The Works of Oscar Wilde*, ed. R. Ross, London 1908, VIII, *Miscellanies*). Nel suo stimolante « L'Arte come utopia realizzata (O. Wilde o dell'Esteticità) », in AA.VV., *Forme dell'utopia*, Milano 1979, G. Franci integra la sua interpretazione di Wilde come Artista-Dandy (v. *Il sistema del Dandy*, Bologna 1977, pp. 63-144), ora esaminato come « profeta dell'Utopia », con alcuni appropriati riferimenti alle conferenze, e in particolare alla prima (cfr. pp. 198-200). Tuttavia, ai fini del suo lavoro, non interessa all'A. analizzarne la struttura e la posizione nello sviluppo dell'estetica wildiana, né le reazioni della critica.

[2] « The Decay of Lying » e « The Critic as Artist », pubblicati su riviste rispettivamente nell'89 e nel '90, e ristampati con altri due saggi nel volume *Intentions* (1891).

esteriormente fedele al suo personaggio, Wilde non mira a *épater les bourgeois* ma piuttosto ad apparire un teorico serio, ricco di vasta cultura [3], che espone e interpreta un grande movimento artistico e letterario inglese. Il tono non è impertinente come ad es. nei dialoghi: qualche paradosso è necessario a mettere in rilievo la novità di quanto espone, ma Wilde evita la forma epigrammatica e tratta con una certa prudenza il problema del rapporto tra arte e morale. D'altra parte, non vuole presentare l'Inghilterra come un modello ma tiene a dimostrare che anche in patria il movimento estetico doveva combattere contro l'inerzia spirituale e la stupida sufficienza dei filistei. Come dirà a proposito dell'accoglienza riservata dal grosso pubblico ai preraffaelliti nelle prime fasi della loro attività,

> To know nothing about their great men is one of the necessary elements of English education. ... In England, then as now, it was enough for a man to try and produce any serious beautiful work to lose all his rights as a citizen [4].

La « rinascenza » di cui parla Wilde era un vasto movimento, soprattutto artistico ma anche letterario, che aveva illustri rappresentanti specialmente nel campo delle arti decorative e che si era venuto sviluppando nel corso degli Anni '70 e avrebbe raggiunto la sua massima diffusione intorno al 1885. Tuttavia l'« Aesthetic Movement », non essendo stato formalmente fondato da un gruppo di artisti con un loro manifesto, non costituiva una vera e propria scuola organizzata, e questa vigorosa corrente di reazione contro l'arte e la letteratura dell'*establishment* vittoriano, che riuscí a creare un gusto sempre piú diffuso, appariva in questi anni ai benpensanti soprattutto come una moda lanciata da un gruppo di giovani snob da non prendersi sul serio, come dimostrano i ripetuti e talvolta violenti attacchi satirici di cui fu bersaglio.

Nella conferenza Wilde si propone dunque di far conoscere la vera natura e la serietà del movimento, per il grosso pubblico indissolubilmente associato alle caricature del

[3] Nella conferenza sono ricordate, talvolta con brevi citazioni, una quarantina di figure storiche, di scrittori, di artisti antichi e moderni inglesi, tedeschi, francesi e italiani.

[4] O. Wilde, « The English Renaissance of Art », in *Writing of the, Nineties*, ed. D. Stanford, London 1971, pp. 7, 8. (Si cita da quest'edizione perché facilmente reperibile).

Punch e a popolari canzonette e commedie umoristiche [5]. Al tempo stesso vuole avere il merito di essere il primo storico, e come tale espositore delle idee dei maggiori protagonisti [6], ma anche il sistematore e l'unificatore della nuova corrente. Cosí mentre cita i poeti e gli artisti che ne sono i rappresentanti piú significativi, evita di parlare degli autori di opere critiche e di teorie estetiche che gli hanno fornito il materiale per la sua costruzione teoretica, per non passare da puro espositore.

Nomina Ruskin, ma fa solo brevi citazioni di Swinburne, la cui diffusione dell'opera e del pensiero di Baudelaire in Inghilterra ebbe grandissima importanza [7], e non fa mai il

[5] Contemporaneamente alla *tournée* wildiana uscí a Londra un libretto di W. Hamilton, *The Aesthetic Movement in England*, che come Wilde vuole difendere il movimento dimostrandone la serietà (si vedano, nell'Introduzione, i dotti riferimenti a Baumgarten e a Kant). Dopo capitoli su Ruskin, Morris, Swinburne, i pittori e i poeti preraffaelliti e altre figure di rilievo (ma omettendo Pater, che pure influenzò notevolmente con gli *Studies in the Renaissance* l'estetica del movimento, cui veniva associato, pur tenendosene in disparte, dalla satira), Hamilton ne dedica uno a Wilde, la cui attività viene presentata per la prima volta come una cosa seria. L'autore cita con approvazione, oltre ai *Poems* wildiani (pubblicati nell'81), un passo della « English Renaissance », nota in Inghilterra come le altre conferenze attraverso le corrispondenze dei giornali che vi dedicavano ampio spazio, che gli pare delinei con esattezza la genesi del movimento (cfr. p. 115).

[6] Già nel '77 Wilde, ancora studente a Oxford, aveva pubblicato sulla *Dublin University Magazine* il resoconto di una mostra di pittura londinese nel quale — dopo aver parlato di Burne-Jones e di Holman Hunt come dei piú grandi maestri del colore che gli inglesi abbiano mai avuto (dopo Turner), saluta « that revival of culture and love of beauty which in great part owes its birth to Mr Ruskin, and which Mr Swinburne, and Mr Pater, and Mr Symonds, and Mr Morris, and many others, are fostering and keeping alive, each in his own peculiar fashion » (« The Grosvenor Gallery 1877 », in *Miscellanies, op. cit.*, p. 23). È interessante notare che già allora Wilde vedeva questo gruppo di artisti e letterati, in cui Ruskin appare in posizione preminente, come promotore di un « revival » dell'arte inglese, « revival » che nella prima conferenza americana diventa un « rinascimento » (forse in omaggio all'accresciuta importanza ora attribuita all'influsso degli scritti di Pater) ad opera dello stesso gruppo cui adesso aggiunge D. G. Rossetti. Nella conferenza Wilde omette invece il Symonds e, in maniera apparentemente inspiegabile, lo stesso Pater.

[7] Cfr. « Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal* », (*Spectator*, 6 sett. 1862, ora in *Swinburne as Critic*, ed. C. K. Hyder, London 1972, pp. 27-36), e l'importante saggio su Blake (1868) in cui Swinburne seguendo Baudelaire — che a sua volta segue Poe — si scaglia contro « l'hérésie de l'enseignement » in poesia, secondo la teoria dell'arte per l'arte. Per la decisiva funzione di media-

nome di Walter Pater, a cui deve la parte essenziale del suo pensiero e di cui riporta alla lettera intere frasi.

La conferenza-manifesto si può dividere in tre parti di quasi eguale ampiezza. Nella prima parte Wilde cerca di determinare le caratteristiche essenziali del movimento, indicandone i protagonisti; nella seconda esamina prima il carattere dell'attività poetica e poi considera particolarmente e separatamente, a scopo espositivo, il carattere dell'argomento, ossia del soggetto dell'opera d'arte, concludendo con la considerazione dell'identità di forma e contenuto, secondo il pensiero di Pater. La terza parte della conferenza è quella esortativa e riguarda il valore dell'arte nella vita individuale e sociale, considerata anche come generatrice di maggiore unità fra le nazioni.

Wilde traccia il manifesto dell'estetismo cui dà un carattere e un'importanza nazionali, storicizzandolo sotto il nome di rinascimento inglese dell'arte che, come quello italiano del secolo XV, investe non solo l'arte ma anche la vita: è un movimento che si può dire classico per il desiderio di una vita piú bella e aggraziata, per la sua esclusiva attenzione alla forma e per la chiarezza, il vigore e la calma contenuta; romantico per la ricerca di nuovi argomenti poetici, nuove forme d'arte, la varietà espressiva e il mistero della sua visione.

Dopo un'infelice digressione storica, per cui sembrerebbe che già al primo romanticismo inglese si potesse fare risalire in qualche modo questa rinascita, Wilde ne fissa poi il vero e proprio inizio al principio della seconda metà del secolo XIX, coi preraffaelliti [8]. Di questi però, e cosí di tutto il movimento è precursore Keats, nel quale lo « exquisite spirit of artistic choice » essenziale per la poesia, che mancava secondo Wilde a Byron e a Wordsworth, « seemed to have been incarnate » [9]. In Keats, Wilde rileva le caratteristiche essenziali proprie dell'estetismo: « the calmness and clearness of his vision, his perfect self-control, his unerring sense of beauty and his recognition of a separate realm for the imagination » e « the tendency to value life for the sake of art », fanno del poeta il vero precursore di questo « rinascimento » [10].

tore compiuta da Swinburne fra la poesia francese e la cultura inglese, cfr. R. Z. Temple, *The Critic's Alchemy. A Study of the Introduction of French Symbolism into England*, New Haven, Conn. 1953, Part Two.

[8] Secondo uno studioso, « The new artist, as proposed by aestheticism, could not have been more different from the Pre-Raphaelite artist as proposed by Ruskin » (T. Hilton, *The Pre-Raphaelites*, London 1974, p. 207). Ma come si vedrà, Wilde già nella prima conferenza e in particolare in « L'Envoi », coglie assai bene sia gli aspetti del movimento preraffaellita che confluiscono nell'estetismo, sia quelli — piú ruskiniani — che ne differiscono e che vengono quindi respinti dalla nuova scuola.

[9] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 12.

Non furono soltanto il sontuoso decorativismo e la sensualità delle opere giovanili, o la sensibilità già decadente della « Belle Dame Sans Merci » e dell'incompiuta « Ode to Melancholy » a fare di Keats nella seconda metà del secolo il poeta prediletto, il maestro e l'ispiratore di Rossetti, Swinburne, Wilde, Symons e altri artisti: anche le grandi Odi, soprattutto « To a Nightingale » e quella « On a Grecian Urn » (ammiratissima da Wilde), col loro senso pessimistico della vita e l'esaltazione dell'arte e della bellezza, si prestano ad un'interpretazione estetizzante, come pure il famoso primo verso dell'*Endymion*. Ma è specialmente nell'epistolario di Keats, espressione asistematica e tuttavia lucidissima della sua poetica, e da cui Wilde cita direttamente due volte nel corso della conferenza[11] che l'estetismo inglese trovò e ritrovò i punti essenziali della teoria dell'arte per l'arte: oltre agli aspetti menzionati da Wilde nei passi che si sono citati, si deve infatti aggiungere fra l'altro la svalutazione dell'intelletto raziocinante e del processo logico-discorsivo per raggiungere l'assoluto, la famosa definizione del carattere del poeta, di cruciale importanza per il rapporto arte-morale, e il concetto dell'impersonalità dell'artista:

> ... the poetical Character itself, ... it is not itself has no self-it is every thing and nothing-It has no character-it enjoys light and shade; ... It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet [12].

Importantissima come anticipazione della teoria dell'autonomia dell'arte è anche la lettera a Shelley, in cui a proposito del dramma *The Cenci* si nega recisamente che

[10] *Ibidem*, p. 7. G. H. Ford, nel suo interessante *Keats and the Victorians*, New Haven, Conn. 1944, afferma che in particolare Rossetti — da lui definito « certainly the father... of the Aesthetic Movement » — è « the link between Keats and later writers », e che fu tramite il suo esempio ed influsso che la vena keatsiana divenne predominante nella poesia del tardo '800 (cfr. pp. 95, 145).

[11] Cfr. *ibidem*, pp. 10, 16.

[12] Lettera a R. Woodhouse (27 ott. 1818) in *Letters of J. Keats* ed. R. Gittings, Oxford 1970, p. 170.

la poesia debba proporsi un qualsiasi fine, sia pure nobilissimo, che le sia estraneo:

> There is only one part of it [*The Cenci*] I am judge of; the Poetry, and dramatic effect, which by many spirits now a days is considered the mammon. A modern work it is said must have a purpose, which may be the God-*an artist* must serve Mammon-he must have « self-concentration » selfishness perhaps. You I am sure will forgive me for sincerely remarking that you might curb your magnanimity and be more of an artist [13].

È quindi giusto trovare in Keats, come fa Wilde, (nelle cui opere ricorrono molti echi delle lettere del poeta) le necessarie premesse dell'estetismo, anche se egli stesso non fu (o non fu soltanto) un esteta: « Padre dell'estetismo, il Keats non è un'esteta », dirà Mario Praz[14], mentre il Leavis osserva che « noi stessi e non solo i preraffaeliti e gli esteti possiamo vedere in lui (se riusciamo anche a vederci qualcosa di piú) il grande Esteta — l'unico Esteta di genio » [15]. Quel «qualcosa in piú» che sfuggiva agli esteti è il senso profondo della vita in tutti i suoi aspetti, « l'amore del bene e del male », l'umana comprensione per la dolorosa condizione dell'uomo, che per Keats è indispensabile alla creazione della poesia piú alta e che solo si raggiunge (si veda la seconda versione, incompiuta, di *Hyperion*) dopo che il poeta ha saputo identificarsi con l'umanità. Sfuggiva anche, o non era messo in rilievo, quel senso di tragica ma pur serena malinconia di fronte

[13] Lettera a Shelley (16 ag. 1820), in *ibidem*, pp. 389-90. Keats — che aveva subito l'influsso del pensiero estetico di Coleridge e di Wordsworth soprattutto tramite Leigh Hunt e W. Hazlitt, ma anche direttamente — ne applica i principi cosí rigorosamente da criticare i due poeti stessi, in quanto contrariamente a ciò che avevano affermato in sede teorica, nelle loro opere poetiche vi è l'intrusione di idee filosofiche o morali per cui la poesia viene strumentalizzata a fini che le sono estranei (cfr. L. ROSENBLATT, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris 1931, pp. 250-51).

[14] M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1968[10], p. 462.

[15] F. R. LEAVIS, « Keats » (1936) in *Da Swift a Pound*, a cura di G. Singh, Torino 1973, p. 66. Per Keats e l'estetismo, si veda soprattutto: A. J. FARMER, *Le mouvement esthétique et décadent en Angleterre*, Paris 1931, pp. 2-10, che sottolinea le radici non solo francesi, ma inglesi, e soprattutto keatsiane, dell'estetismo; ROSENBLATT, *op. cit.*, pp. 56-7; M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1966, pp. 184-6; LEAVIS, *op. cit.*, in part. pp. 50-3, 62-8.

alla fugacità del tempo, nel cogliere l'eterna bellezza in quell'istante — la caduta di una goccia — che è la vita.

Quando scrisse la conferenza-manifesto, Wilde era tutto imbevuto delle idee fondamentali di Pater, di cui ritrova la prima radice in Keats (si pensi alla « Conclusion » di *The Renaissance*) [16]. Anche uno dei punti essenziali della posizione di Wilde, la negazione di ogni trascendentalismo, cioè di quella metafisica coleridgiana combattuta da Pater, è già presente in Keats. Scrive Wilde:

> ... the spirit of transcendentalism is alien to the spirit of art. For the artist can accept no sphere of life in exchange for life itself. For him there is no escape from the bondage of the earth: there is not even the desire to escape [17].

Ma è vera solo in parte l'affermazione che la conferenza di Wilde non sia che la divulgazione del pensiero di Pater, anche perché egli ha cercato di conciliare l'individualismo di quest'ultimo con la socialità di Ruskin e di Morris [18].

Nel sottolineare giustamente in Keats il precursore dei preraffaelliti, Wilde non pensa tanto al primo gruppo, che pure già ammirava il poeta e aveva iniziato la rivolta contro il convenzionalismo accademico con l'autorevole appoggio di Ruskin, quanto al secondo, formatosi quando William Morris e Burne-Jones, studenti a Oxford, erano entrati in contatto con Rossetti, che diventa loro amico e maestro, decidendo di dedicarsi alla pittura e partecipando sotto la sua guida alla esecuzione degli affreschi della Union Hall di Oxford (1857). Già della « Pre-Raphaelite Brotherhood » originaria, i cui maggiori esponenti erano stati Rossetti, Holman Hunt e Millais, Wilde loda il proposito di dare alla creazione artistica « a deeper spiritual value as well as a more decorative value », ma aggiunge che si deve a Morris se al ruskiniano realismo antiaccademico di Holman Hunt venne sostituito « a more exquisite spirit of choice, a more faultless devotion to beauty, a

[16] Secondo Pater, Keats realizza completamente il principio dell'arte per l'arte (cfr. W. PATER, « Charles Lamb », in *Appreciations* (1889), London 1910, p. 109).

[17] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 6.

[18] Tra i critici che vedono Wilde come completamente dominato dalle idee di Pater, che ripeterebbe senza variazioni per tutta la vita (il che è falso), si veda ad es. G. GLUR, *Kunstlehre und Kunstanschauung des Georgekreises und die Aesthetik O. Wildes*, Berne 1957, pp. 33-6. Lo studio è per altro un'interessante documentazione dell'influsso wildiano su George e il suo gruppo.

more intense seeking for perfection »[19]. Wilde esalta Morris (« a master of all exquisite design and of all spiritual vision ») perché quest'artista ha compreso che « the close imitation of Nature is a disturbing element in imaginative art »[20]. Quest'osservazione è importante, perché mentre anticipa la posizione antimimetica sostenuta in « The Decay of Lying », rivela già chiaramente l'opposizione che il pensiero di Wilde andava maturando nei confronti delle dottrine di Ruskin, opposizione che trova la sua netta e motivata espressione in « L'Envoi », saggio di poco posteriore alla conferenza.

La parte espositiva di « The English Renaissance of Art » si chiude cosí con l'esaltazione di Morris, del quale si lodano inoltre, la precisione e la chiarezza di linguaggio e di visione in poesia: poco piú avanti, Wilde menzionerà *The Earthly Paradise,* il lunghissimo poema morrisiano in cui leggende classiche e nordiche rivissute attraverso una visione medievaleggiante intessono un variopinto, suggestivo arazzo riccamente decorativo, come opera esemplare di quello « squisito spirito di scelta artistica » caratteristico di ogni grande poesia. Ma quel che a Wilde preme sottolineare è soprattutto che all'azione di Morris si deve « the revival of the decorative arts by which he has given to our individualised romantic movement the social idea and the social factor also »[21].

Per tracciare i caratteri essenziali dell'Aesthetic Movement e indicarne precursori e protagonisti, a Wilde è sufficiente quest'introduzione molto sommaria, in cui non si parla né dell'accostamento di Swinburne a Rossetti[22], né di quello di Walter Pater[23] allo stesso Swinburne, contatti questi di fondamentale importanza per lo sviluppo della nuova

[19] « The English Renaissance », *op. cit.*, pp. 8-9.
[20] *Ibidem*, p. 9.
[21] *Ibidem.*
[22] A partire dal 1857, quando incontrò a Oxford D. G. Rossetti, Morris e Burne-Jones, Swinburne fu sempre legato ai preraffaelliti e in particolare a D. G. Rossetti e al fratello William Michael, che scrisse un'importante difesa di *Poems and Ballads.* Swinburne a sua volta pubblicò recensioni e studi elogiativi sia della pittura che della poesia di Rossetti, e quando nel 1871 apparve il notorio e violento attacco del Buchanan contro la « Fleshy School of Poetry » preraffaellita, in cui era incluso anche Swinburne, fu quest'ultimo a rispondergli con maggiore ampiezza di altri nel virulento *pamphlet Under the Microscope* (1872).
[23] Per i rapporti tra Swinburne e Pater, interessante in proposito una lettera del poeta in cui riferisce come Pater gli avesse detto di essersi ispirato ai suoi saggi critici per i propri articoli apparsi sulla *Fortnightly Review,* con cui inizia la sua attività

estetica[24]. Caratteristico del taglio che Wilde ha dato al suo argomento nella conferenza è inoltre il fatto che non parli mai dei nuovi mondi poetici o pittorici legati a un particolare modo di sentire in antitesi all'*ethos* inglese del tempo — quella fusione di sensualità e misticismo che è caratteristica della poesia come della pittura dei preraffaelliti. Ad esempio, troviamo solo rapidi accenni alle opere di Burne-Jones, di cui Wilde aveva già parlato con ammirazione nel '77, uno brevissimo alle sue « dame e cavalieri » in cui si rivela lo squisito spirito di scelta dell'artista, e un altro che sottolinea semmai la dimensione mistica, e non quella sensuale, della sua ispirazione:

> I remember once, in talking to Mr Burne-Jones about modern science, his saying to me: « The more materialistic science becomes, the more angels I shall paint: their wings are my protest in favour of the immortality of the soul »[25].

Ma la tematica francamente sensuale di D. G. Rossetti e il senso di mistero e quasi di sogno che il poeta ha della vita non vengono messi in rilievo; anche di Swinburne, che pure viene citato piú volte e che aveva, secondo quanto scriverà Wilde nel 1889 (all'inizio di un'importante recensione, nel complesso fortemente critica, dei *Poems and Ballads, Third Series*[26]) infiammato « by a volume of very perfect and very poisonous poetry » gli animi dei giovani intellettuali ne-

saggistica (cfr. A. C. SWINBURNE, *Letters,* ed. C. Y. Lang, New Haven, Conn. 1959-62, II, p. 241). L'influsso di Swinburne, inoltre, è particolarmente evidente nel famoso saggio su Leonardo, in cui si possono riscontrare echi di « Notes on the Designs of the Old Masters at Florence » (1868); è, infine, indubbia l'importanza dello studio swinburniano su Blake (pure del '68) per la formazione del pensiero estetico di Pater (cfr., fra gli altri, M. PRAZ, *La carne la morte e il diavolo, op. cit.*, p. 326).
[24] Per Swinburne e l'estetismo, si veda anche R. L. PETERS, *The Crown of Apollo*: *Swinburne's Principles of Literature and Art,* Detroit 1965, pp. 22, 52, 148, che sottolinea giustamente l'importanza del pensiero di Swinburne nello Aesthetic Movement: il critico però esagera nel vedere in lui l'originatore in pratica esclusivo di tutta l'estetica del movimento.
[25] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 13.
[26] « Mr Swinburne's Last Volume », *Pall Mall Gazette* (27 giugno '89), ristampata in *The Artist as Critic. Critical Writings of O. Wilde,* ed. R. Ellmann, New York 1969, p. 146. La recensione costituisce un ottimo esempio dell'alta qualità che in genere caratterizza l'attività wildiana di critico militante.

gli anni cruciali per la genesi del movimento estetizzante, Wilde tace nella conferenza-manifesto l'aspetto di violenta provocazione e di sfida alle convenzioni moralistiche vittoriane.

Wilde, quindi, tracciando il quadro del movimento non accentua, in questo primo scritto, l'aspetto esplicitamente immoralistico di questa nuova corrente, che sulle orme di Gautier e di Baudelaire rivendicava un'assoluta libertà nel trattare ogni argomento, anche, anzi meglio se scabroso. Si limita invece, come si vedrà, a proclamare genericamente l'indipendenza dell'arte dalla morale, mentre dei maggiori esponenti preraffaelliti espone con una certa ampiezza e loda ripetutamente le innovazioni tecniche: è proprio da quest' aspetto della loro arte che riprende lo spunto per la seconda parte, teorica, della conferenza-manifesto. È curioso osservare, d'altra parte, che lo stesso Wilde in genere non fa uso di quella spregiudicata libertà — che difende con tanta energia in sede teorica — nelle sue opere creative: ad esempio il *Dorian Gray*, concordemente considerato il classico del decadentismo edonistico in Inghilterra, e che tanto scandalizzò i benpensanti del tempo (è noto che durante il processo il romanzo venne acquisito agli atti dell'accusa), nonostante l'aggressivo immoralismo teorizzato negli epigrammi che ne compongono la prefazione, è singolarmente privo di descrizioni audaci, e le peccaminose attività di Dorian vengono velate con una discrezione quasi dickensiana. È solo nella *Salomé*, composta nel '91 a Parigi dove Wilde subisce piú direttamente le sollecitazioni del clima letterario ed artistico decadente, che si fa piú esplicito nel raffigurare un erotismo morboso ed estenuato, talvolta frenetico: altrimenti, avrebbe potuto dire « Proba est nobis pagina ».

Presentato il suo argomento nelle pagine che si sono analizzate, Wilde passa ora ad esporre con chiarezza i principi informatori del nuovo movimento. Qui, invertendo l'ordine di esposizione, è importante rilevare la netta opposizione (di origine baudelairiana) di Wilde a quella rivendicazione della facoltà emotiva che si era affermata nel primo romanticismo in antitesi all'intellettualismo astratto settecentesco e, quindi, l'opposizione al sentimentalismo effusivo. L'espressione immediata non è poesia:

> The simple utterance of joy is not poetry any more than a mere personal cry of pain, and the real esperiences of the artist are always those which do not find their direct expression but are gathered up and absorbed into some artistic form which seems, from such real experiences, to be the furthest removed and the most alien [27].

L'arte, la poesia, non sono tali né per una visione intellettuale, né per un'emozione appassionata, ma per la forma, e dopo aver citato Baudelaire Wilde cosí conclude:

> The entire subordination of all intellectual and emotional faculties to the vital and informing poetic principle is the surest sign of the strength of our Renaissance [28].

Per quanto riguarda la tecnica, Wilde osserva che le grandi epoche nella storia dello sviluppo di tutte le arti sono state epoche non di maggior sentimento o di entusiasmo per l'arte, ma anzitutto e specialmente di nuovi perfezionamenti tecnici, come l'uso di nuovi materiali in scultura e pittura [29]. Lo stesso avviene per la poesia con i nuovi metri introdotti in Inghilterra da D. G. Rossetti e da Swinburne. Cosí nell'elaborazione del materiale (pietra, colore, suoni e parole) si rivela l'importanza del materiale medesimo che ha in sé qualità sue proprie, « entirely satisfying to the poetic sense and not needing for their aesthetic effect any lofty intellectual vision, any deep criticism of life or even any passionate human emotion at all » [30].

Messa in chiaro cosí l'importanza della tecnica e del materiale su cui l'artista lavora, Wilde passa a trattare il problema delle condizioni della produzione artistica, in cui l'immaginazione deve essere sotto il lucido controllo critico dell'artista. Wilde accenna all'interesse che tale problema ha suscitato in vari pensatori e artisti, da Platone a Leonardo, da Schiller a Goethe e a Poe, di cui loda « The Philosophy of

27 « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 11.

28 *Ibidem*, p. 10.

29 È importante ricordare, a proposito della PRB, che la tecnica usata dai tre maggiori artisti del gruppo era non meno eterodossa e anticonvenzionale degli altri aspetti del loro programma (cfr. la descrizione fattane da H. Hunt nel suo *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, London 1905). L'importanza delle innovazioni tecniche dei preraffaelliti è sottolineata da numerosi studiosi, quali il Fleming, il Dearmer e altri.

30 « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 10. Implicito, ma chiaro, il rifiuto della posizione arnoldiana per cui la grande poesia deve essere soprattutto « a criticism of life » di alto valore etico: « ...The greatness of a poet lies in his powerful and beautiful application of ideas to life - to the question: How to live » (M. Arnold, « Wordsworth » (1888), ristampato in *Selected Prose*, ed. P. J. Keating, Penguin/Books 1970, p. 376).

Composition » sottolineandone l'influsso in Francia; a proposito di Wordsworth, osserva che la sua definizione della poesia come « emotion recollected in tranquillity » può essere considerata come l'analisi di una delle fasi attraverso le quali deve passare ogni opera creativa. Già in questo scritto Wilde nega, sia pure in forma assai attenuata e indirettamente, il concetto romantico di ispirazione e di poesia come effusione incontrollata di sentimento — in « The Critic as Artist » a questo proposito affermerà paradossalmente: « All bad poetry springs from genuine feeling »[31].

Ancora una volta il processo poetico gli appare esemplarmente descritto — e realizzato — da Keats, che in una lettera (citata da Wilde) esprime la speranza di aver sostituito al « poetic ardour and fire » delle prime composizioni (la lettera è del settembre 1819) « a more thoughtful and quiet power ». « I want to compose without this fever », aggiunge il poeta[32]: questa « febbre » viene chiaramente (e giustamente) interpretata da Wilde come il momento in cui l'immaginazione, intrisa di emotività, non è ancora controllata, dominata, decantata dal poeta, lucido, distaccato, padrone di sé, artefice e non vate.

Sempre in questa seconda parte della conferenza, Wilde esamina un altro punto fondamentale della sua concezione estetica: « We have seen the artistic spirit working... now I would point out to you its operation in the choice of subject »[33], cioé del contenuto dell'opera d'arte. Questa distinzione tra forma e contenuto è implicitamente ammessa da Wilde solo dal punto di vista di un'analisi astratta: alcuni anni piú tardi, infatti, chiarirà:

> Of course, form and substance cannot be separated in a work of art; they are always one. But for purposes of analysis, and setting the wholeness of aesthetic impression aside for a moment, we can intellectually so separate them[34].

Il problema ci sembra a prima vista del tutto superato nell'estetica moderna, ma in Wilde si tratta di un aspetto della sua polemica per l'autonomia dell'arte. La preoccupa-

[31] O. Wilde, « The Critic as Artist », in *Complete Works*, ed. V. Holland, London 1974, p. 1052.
[32] *Letters, op. cit.*, p. 322.
[33] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 11.
[34] « The Soul of Man Under Socialism » (1891) in *Complete Works, op. cit.*, p. 1093.

zione che la poesia, proponendosi fini etici e sociali, perda la purezza della forma, porta Wilde ad affermare, richiamandosi a Keats, che:

> The recognition of a separate realm for the artist, a consciousness of the absolute difference between the world of art and the world of real fact, forms not merely the essential element of any aesthetic charm, but is the characteristic of all great imaginative work and of all eras of artistic creation[35].

A questo punto Wilde si domanda dove si possa trovare nell'arte pura, cioé che non deve trattare di problemi morali, politici e sociali (pur concedendo che l'artista se ne possa occupare in altra sede), quell'umana simpatia che è « the condition of any noble work » e che ne rappresenta l'aspetto sociale. La risposta è che, anche prescindendo dalla tendenza ruskiniana di Morris — a cui Wilde aderiva — l'opera d'arte autentica ha un valore sociale per il fatto stesso di essere un'opera d'arte, apportatrice di gioia estetica: questo è il dono che il poeta e l'artista offrono alla società.

In ogni opera d'arte l'autore ha, d'altra parte, un suo « messaggio » che può essere di condanna o di pace, di letizia o di tristezza, di amarezza o di serenità, che manifesta il suo sentimento, il problema che vive emotivamente. Noi lo accettiamo come uno dei diversi aspetti dell'animo umano, quali appaiono — potremmo dire — nei personaggi di un dramma o di una commedia e che per noi è giustificato da una sola cosa: la bellezza pura, ossia la forma perfetta della sua espressione. In realtà, del contenuto sentimentale o intellettuale generatore di sentimento, Wilde non si interessa.

Compiuto cosí l'esame dell'opera d'arte dal punto di vista del contenuto, Wilde passa, attraverso il concetto di « messaggio » alla considerazione conclusiva dell'opera d'arte concreta nel suo insieme inscindibile di forma e contenuto, sottolineando della forma il suo essenziale carattere sensuoso[36]. A questo concetto fondamentale dell'estetica mo-

[35] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 11.
[36] Nella conferenza « Art and the Handicraftsman » Wilde dirà: « The true designer is not he who makes the design and then colours it, but he who designs in colour, creates in colour, thinks in colour too » (*Miscellanies, op cit.*, p. 296). Alcuni anni dopo, in conversazione con André Gide, a proposito di un critico che lo aveva lodato perché sapeva « inventer de jolies contes pour habil-

derna era pervenuto in modo originale Walter Pater, approfondendo ed estendendo la distinzione di Lessing tra pittura e poesia: Wilde ha il merito di averne capita l'importanza, e il demerito di esporlo, copiando con qualche variazione i punti essenziali della prima parte di « The School of Giorgione » senza fare il nome dell'autore. La critica popolare tradizionale, dice Pater, crede che uno stesso « pensiero immaginativo » possa essere tradotto mediante l'uso di tecniche insegnabili diverse indifferentemente in pittura, musica o poesia, negando importanza all'elemento sensibile dell'arte; mentre il materiale sensibile di ogni opera d'arte ha, in ciascuna delle diverse arti, una speciale qualità di bellezza non traducibile in quelle di un'altra, un ordine di espressione qualitativamente distinto. Perciò ogni arte col suo particolare, intraducibile fascino, ha uno speciale modo di pervenire all'immaginazione, una speciale responsabilità verso il suo materiale [37]. In un noto passo, Pater afferma che in pittura:

> unique pledge, as it is, of the possession of the pictorial gift, is that inventive or creative handling of pure line and colour, which, as almost always in Dutch painting, as often also in the works of Titian or Veronese, is quite independent of anything definitely poetical in the subject it accompanies... these essential pictorial qualities must first of all delight the sense... as directly and sensuously as a fragment of Venetian glass; and through this delight alone become the vehicle of whatever poetry or science may lie beyond them in the intention of the composer. In its primary aspect, a great picture ha no more definite message for us than an accidental play of sunlight and shadow for a few moments on the wall or floor... [38].

ler mieux sa pensée », osservò: « Ils croient... que toutes les pensées naissent nues... Ils ne comprennent pas que *je ne peux pas* penser autrement qu'en contes. Le sculpteur ne cherche pas à traduire en marbre sa pensée; *il pense en marbre*, directement ». E qui segue uno di quegli apologhi estemporanei che tanto affascinavano gli ascoltatori, come Gide e Yeats, su uno scultore che riusciva a pensare solo in bronzo (cfr. A. GIDE, *Oscar Wilde* (1901) Paris 1948, pp. 25-6).

[37] Cfr. W. PATER, « The School of Giorgione », *The Renaissance* (1877), London 1910, pp. 130-31. Le evidenti derivazioni da Pater nella conferenza e in altri scritti giovanili wildiani sono state minuziosamente elencate da E. BOCK, *Walter Paters Einfluss auf Oscar Wilde*, Bonn 1913, e E. BENDZ, *The Influence of Pater and M. Arnold in the Prose Writings of O. Wilde*, Göteburg 1914.

[38] *Ibidem*, p. 132.

Tutto questo viene ripetuto con qualche lieve mutamento o variazione da Wilde. Pater menziona la Discesa dalla Croce di Rubens e cosí Wilde, il quale però dà la descrizione del quadro per mettere in piú forte opposizione la gioia dell'arte mediante il trattamento della forma e del colore, con il tragico contenuto rappresentato. E quando si parla della poesia, non manca di citare « the sensuous life of verse » secondo l'espressione di Keats, a cui risalirebbe cosí l'origine di questa tesi di Pater.

Dopo aver parlato delle qualità primarie sensibili in una opera d'arte, Pater afferma che una volta soddisfatte le condizioni primarie essenziali possiamo:

> trace the coming of poetry into painting, by fine gradations upwards: from Japanese fan-painting, for instance, where we get, first, only abstract colour; then, just a little interfused sense of the poetry of flowers; then, sometimes, perfect flower-painting [39].

Di questo ulteriore passaggio non vi è traccia in Wilde, il quale bada esclusivamente — sotto il probabile influsso di Whistler — a sottolineare l'importanza delle condizioni primarie puramente sensibili dell'arte:

> But this restless modern intellectual spirit of ours is not receptive enough of the sensuous element of art; and so the real influence of the arts is hidden from many of us: only a few, escaping from the tyranny of the soul, have learned the secret of those high hours when thought is not [40].

Wilde accetta d'altra parte la teoria dei limiti di ciascuna arte (anzi, vi insiste anche altrove) che in Pater deriva dal suo concetto, sviluppato in base alla teoria di Lessing, della distinzione qualitativa fra le varie arti, ma non sembra accogliere la tesi di Pater che ogni arte, pur mantenendo le proprie caratteristiche essenziali, tende a passare nella condizione di un'altra, attingendovi nuove forze. Non segue quindi la transizione di Pater che da questa tendenza di ogni arte verso un'altra passa ad affermare che « *All art constantly aspires towards the condition of music* » [41]. È curioso che in merito a questa teoria, Croce scriva con strana

[39] *Ibidem*, p. 133.

[40] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 14.

[41] « The School of Giorgione », *op. cit.*, p. 111.

incomprensione: « Il Pater... mentre asserisce che ciascun'arte ha "il suo specifico ordine di impressioni e un intraducibile fascino", afferma insieme che ogni arte tende ad altro da sé, "tende alla condizione della musica"; cioé riafferma il principio dell'unità e identità nella forma illogica di una mostruosa tendenza e sforzo di ciascuna a un segno collocato oltre la propria natura » [42]. Poche pagine piú avanti, tuttavia, e nell'*Aesthetica in nuce*, Croce loda l'attività estetica di Pater, che con pochi altri (Baudelaire, Flaubert, De Sanctis) consola « delle trivialità estetiche dei filosofi positivistici e della faticosa vacuità dei cosiddetti idealisti » [43]. Ci sembra infine interessante notare a proposito dell'affermazione di Pater che precede quella che si è citata (« music being the typical, or ideally consummate art »), che tale preminenza della musica sulle altre arti non ha il carattere metafisico che aveva nel romanticismo tedesco.

Siamo giunti cosí alla terza parte della conferenza, quella esortativa, rivolta agli americani, ma che non è tutta di propaganda sul valore sociale e nazionale dell'arte: questo problema rientra in quello piú generale della funzione dell'arte nella vita, e perciò Wilde tratta in questa sede, sia pur brevemente, del rapporto tra l'arte e la morale.

« It is not an increased moral sense, an increased moral supervision that your literature needs » — dice Wilde al suo pubblico — « Indeed, one should never talk of a moral or an immoral poem - poems are either well written or badly written, that is all » [44]. A questo proposito, Wilde cita in parte una frase di Goethe, che rispondendo all'obiezione di Eckermann, per il quale Byron, sebbene dotato di grande talento, non contribuiva coi suoi scritti ad educare l'umanità, afferma:

> « L'ardimento, la temerarietà, la grandiosità di Byron, tutto questo non ci forma forse? Bisogna stare attenti a non cercare la cultura solo in ciò che è esclusivamente puro e morale. Tutto ciò che è grande contribuisce alla nostra educazione, non appena ce ne rendiamo conto » [45].

Wilde omette il riferimento a Byron e cita solo la parte

[42] B. CROCE, « La critica e la storia delle arti figurative » (1919) in *Problemi di estetica*, Bari 1940, p. 262.
[43] B. CROCE, *Aesthetica in nuce* (1928), in *Filosofia - Poesia - Storia*, Milano/Napoli 1955, p. 223.
[44] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 18.
[45] J. P. ECKERMANN, *Gesprache mit Goethe* (1835), Jena 1905, I, p. 385.

finale dell'asserzione goethiana. Cosí il problema del rapporto tra arte e morale (discusso da Swinburne specialmente nel saggio su Blake) è discretamente introdotto sotto l'egida augusta di Goethe. Wilde prosegue:

> ... As in your cities so in your literature, it is a permanent canon and standard of taste, an increased sensibility to beauty... that is lacking. ... This devotion to beauty and to the creation beautiful things is the test of all great civilised nations [46].

La distinzione tra arte e morale può essere considerata uno degli aspetti essenziali dell'autonomia dell'arte, ma le considerazioni che la precedono sull'effetto dell'arte orientale sono proprie di un'estetica decadente che appare piú esplicita nella parte della conferenza dedicata al valore sociale dell'arte. Se l'amore delle cose belle è preludio a ogni conoscenza e saggezza, ci sono tuttavia dei momenti in cui la saggezza diventa un fardello e la conoscenza è tutt'uno col dolore, perché « as every body has its shadow so every soul has its scepticism » [47]. Nei momenti di disperazione possiamo dirigerci verso quella casa della bellezza, quella « città divina » dove vi è sempre dell'oblio e una grande gioia, dove si può rimanere, sebbene per un breve istante, « apart from the division and terror of the world » [48]. È la nota dominante della poesia di Gautier, che parla della « consolation des arts », osserva Wilde o, aggiungiamo noi, il concetto di Schopenhauer.

I riferimenti a Gautier sono numerosi in « The English Renaissance of Art », in quanto nella sua poetica Wilde, come già Swinburne e Pater, trova espressi con chiarezza i principi basilari dell'estetismo. Sia la « Préface » alla VI edizione di *Emaux et Camées* scritta nel 1872, sia « L'Art », che, pur precedente nel tempo, chiude il volume, costituiscono una fonte importante per la poetica di Gautier: in quest'ultima lirica troviamo infatti l'esaltazione dell'arte come risultato di un deliberato, tenace lavoro sulla resistente materia, che di questa resistenza si avvalora — concetto questo contrario a quello della romantica ispirazione del genio, o della femminea effusione sentimentale. Decadente (nonostante il richiamo oraziano) l'antitesi fra la perennità del-

[46] « The English Renaissance », *op. cit.*, pp. 18, 19.
[47] *Ibidem*, p. 21.
[48] *Ibidem*.

l'opera d'arte e la « cité », simbolo di ogni attività politica e sociale [49].

C'è da chiedersi se Gautier si rendesse conto che, come già la morte degli dei del mondo antico, la morte di Dio rappresentava ora un'analoga benché ovviamente diversa crisi spirituale. Questo era quanto sentiva Pater: ma è certo che il trauma causato in Francia dalla sconfitta nazionale prima e da quella della Comune parigina poi, si traduce in un diffuso disinteresse per la vita politica e sociale [50], che in Gautier riafferma quella sua giovanile liberazione dell'arte da ogni finalità ad essa estranea (si veda la polemica, vivacissima prefazione-manifesto (1834) di *Mademoiselle de Maupin*), aspetto antiromantico espresso nella formula « l'art pour l'art », nella reazione al poeta-vate, ma insieme romantico nell'esaltazione dell'arte. Come Goethe che scriveva il *West-östlicher Divan* mentre le armate napoleoniche invadevano la Germania, cosí Gautier non si cura dell'uragano che batte alla sua finestra chiusa e scrive *Emaux et Camées* [51]. Qui si può vedere il trapasso dalla teoria dell'arte per l'arte come difesa della sua autonomia, a quella dell'astrazione dell'artista dalla vita sociale e da ogni partecipazione alle vicende del suo tempo. Cosí Wilde afferma nella conferenza che « Art has never harmed itself by keeping aloof from the social problems of the day », perché per l'artista « there is but one time, the artistic moment; but one law, the law of form; but one land, the land of Beauty ». Attenua però qui il deliberato isolamento dell'artista — che in seguito teorizzerà assai piú recisamente — aggiungendo che proprio colui che sembra essere piú remoto dalla sua epoca « is he who mirrors it best, because he has stripped life of what is accidental and transitory,... that mist of familiarity which makes life obscure to us » [52].

[49] « Oui, l'oeuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle,/ Vers, marbre, onyx, émail. ... Tout passe. - L'art robuste / Seul a l'éternité, / Le buste / Survit à la cité. ... Les dieux eux-mêmes meurent, / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains » (T. GAUTIER, « L'Art », in *Emaux et Camées* (1872), a cura di J. Pommier, Lille/Genève 1947, pp. 130-32. È certo pensando a questi versi che Wilde parla nella conferenza della « lezione » di Gautier, « most subtle of all modern critics, most fascinating of all modern poets » (p. 11).

[50] Per il rapporto artista/società e politica in Francia durante questo periodo, cfr. l'eccellente studio di A. CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France* (1906), Paris 1959, Parte II, cap. I e II.

[51] Cfr. T. GAUTIER, « Préface », *op. cit.*, p. 3.

[52] « The English Renaissance », *op. cit.*, pp. 11, 13.

In « The English Renaissance of Art » questa visione estetizzante è completata dal complementare irrazionalismo: « Philosophies fall away like sand, and creeds follow one another like the withered leaves af autumn; but what is beautiful is a joy for all seasons and a possession for all eternity » [53]. Il riferimento all'*Endymion* keatsiano vale anche per la poca stima che il poeta aveva del pensiero logico-discorsivo quale mezzo per raggiungere una verità assoluta.

Infine, per completare la sua *summa* estetizzante, Wilde adopera tutti i materiali a sua disposizione. Distinti gli uomini di azione da quelli di pensiero e contemplativi, esibisce per questi ultimi anche l'ormai per noi famigerata « fiamma gemmea » di Pater. Per questi uomini, egli dice, che cercano « experience itself and not... the fruits of experience » e devono sempre ardere di una delle passioni « of this fiery-coloured world » [54], la passione per la bellezza generata dalle arti decorative sarà piú soddisfacente di « any political or religious enthusiasm, any enthusiasm for humanity, any ecstasy or sorrow for love » (l'iperbole appare alquanto retorica). Dagli uomini di azione, il movimento per la rinascita dell'arte deve essere ancor piú apprezzato, perché se la vita moderna è « barren without industry, industry without art is barbarism » [55]. Wilde passa cosí dall'effetto che l'arte decorativa esercita sull'animo individuale all'effetto sociale, all'importanza che essa ha nella formazione di una piú elevata umanità, avendo già parlato della sua azione preparatoria alla formazione degli artisti.

Seguono, dopo una citazione dalla *Repubblica* di Platone, altre citazioni soprattutto da Goethe, Ruskin e Morris. Ci sembra inutile esporre le tessere e i gruppi di tessere che compaiono in questa specifica parte della conferenza, in quanto qui Wilde aderisce senza variazioni di rilievo alla tesi ruskiniana, tranne nella frase conclusiva: « We spend our days, each of us, in looking for the secret of life. Well, the secret of life is art » [56].

Tra i critici che piú recisamente negano ogni originalità e validità al pensiero estetico wildiano, va ricordato, anche per il tono di moralistica denuncia che caratterizza le poche pagine dedicate a Wilde nel suo volume *The Last Romantics*, Graham Hough, di cui avremo occasione di discutere piú avanti. Lo Hough parla di « hotch-potch » e di

[53] *bidem*, p. 19.

[54] *Ibidem*, p. 22.

[55] *Ibidem*, p. 23.

[56] *Ibidem*, p. 24.

« patchwork muddle » a proposito della nuova teoria estetica diffusa da Wilde nelle conferenze americane: in particolare, il critico accusa Wilde di aver « pesantemente saccheggiato » Whistler a proposito della posizione del critico e della libertà dell'arte da ogni considerazione di carattere etico [57]. Per quanto riguarda la posizione del critico d'arte nel mondo della cultura, Wilde dedica all'argomento poco piú di mezza pagina, in cui sotto l'effetto dei ripetuti attacchi al movimento estetico e alla sua persona (vi è un accenno alla satira del Gilbert in *Patience*), afferma con una battuta alla Whistler che « the first duty of an art critic is to hold his tongue at all times, and upon all subjects: C'est un grand advantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser » [58]. Questo perché solo l'artista è competente in materia d'arte, e nessun giudizio del pubblico o dei critici può toccarlo o influenzarlo (e qui Wilde cita un passo da una lettera di Keats: « I have not the slightest feel of humility towards the Public-or to anything in existence-but the Eternal Being, the Principle of Beauty, -and the Memory of great Men » [59]). Wilde però aggiunge che il « vero » critico (la distinzione chiarisce quindi qualora fosse necessario, il valore polemico della battuta precedente) ha l'importante funzione di educare il pubblico ad essere piú ricettivo nei riguardi dell'arte e della bellezza, funzione questa sprezzantemente negata da Whistler. Quindi neanche in questo primo saggio Wilde nega il valore della critica, e anzi poco piú avanti troviamo quest'importante affermazione, che anticipa un punto fondamentale della sua piú serrata e articolata argomentazione in « The Critic as Artist »:

> For in nations, as in individuals, if the passion for creation be not accompanied by the critical, the aesthetic faculty also, it will be sure to waste its strength aimlessly, failing perhaps in the artistic spirit of choice, or in the mistaking of feeling for form, or in the following of false ideals[60].

La facoltà critica viene posta da Wilde (che qui rielabora quell'ideale di autoformazione dell'uomo di cultura che Pa-

[57] Cfr. G. Hough, *The Last Romantics*, (1947), London 1961, pp. 202, 176, 203.
[58] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 15.
[59] Lettera a J. H. Reynolds (9 aprile 1818) in *Letters*, *op. cit.*, p. 85. Nella citazione, Wilde modifica lievemente il testo.
[60] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 18.

ter aveva derivato da Goethe) quale requisito essenziale sia per la creazione di opere d'arte che per ogni forma di cultura; siamo quindi lontani, come si vede, dall'indiscriminato disprezzo che Whistler riversa, in toni curiosamente biblici, sui critici e sulla critica in generale.

In secondo luogo, l'autonomia dell'arte era già stata affermata, prima e con piú risonanza che da Whistler, almeno fino alla famosa conferenza « Ten O' Clock » (1885), da Swinburne e da Pater, e molto prima di loro da Keats, ed è infatti a quest'ultimo che Wilde, come si è visto, si richiama, piú che a quanto potrà avergli detto in conversazione (ripetendo le idee di Degas) Whistler, quando erano ancora amici.

Ciò premesso, resta da vedere se Wilde sia riuscito nel suo intento di conciliare l'individualismo decadente di Pater col principio del valore sociale dell'arte affermato da Ruskin e da Morris. Va innanzi tutto osservato che secondo alcuni commentatori lo stesso Wilde si sarebbe reso conto dell'impossibilità di tale conciliazione, affrettandosi con la consueta disinvoltura a ripudiare gli insegnamenti ruskiniani in un saggio del febbraio 1882 (a un solo mese di distanza quindi dalla conferenza), « L'Envoi » [61]. In realtà, qui Wilde non ripudia affatto quell'aspetto del pensiero di Ruskin che aveva accettato nella conferenza, e cioé la socialità dell'arte, in cui la bellezza ha un valore funzionale: rende invece esplicita la sua divergenza sul piano estetico, divergenza per altro assai chiara anche in « The English Renaissance », come risulta ad esempio da uno dei passi che si sono citati e come si è fatto osservare a proposito dell'imitazione della Natura. Ancora piú chiaro in questo senso è il seguente passo in parte già citato:

> Indeed, one should never talk of a moral or an immoral poem - poemes are either well written or badly written, that is all. And, indeed, any element of morals or implied reference to a standard of good or evil in art is often a sign of a certain incompleteness of vision, often a note of discord in the harmony of an imaginative creation; for all good work aims at a purely artistic effect [62].

Il rifiuto di uno standard etico che in Ruskin determina

[61] Premesso ad un volumetto di versi di un suo amico, R. Rodd, *Rose Leaf and Apple Leaf*, per cui Wilde trovò un editore negli Stati Uniti, e ristampato in *Miscellanies*, *op. cit.*, pp. 30-41.
[62] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 18.

il giudizio estetico appare, come si vede, già nettissimo nella conferenza, e quindi per « L'Envoi » non si può certo parlare di disinvolto ripensamento, ma si dovrà piuttosto vedere il breve saggio come l'espressione piú meditata e programmaticamente definita di un dissenso implicito nell'estetica che Wilde stava elaborando in questi anni.

In una lettera all'editore americano che poco dopo avrebbe pubblicato il volumetto di versi del Rodd con la prefazione di Wilde, quest'ultimo sembra annettere grande importanza all'« Envoi »:

> The preface you will see is most important, signifying my new departure from Mr Ruskin and the Pre-Raphaelites, and marks an era in the aesthetic movement [63].

L'immodestia è caratteristica, ma in effetti « L'Envoi » ha una sua importanza nella storia del movimento almeno per quanto riguarda l'evoluzione del pensiero wildiano, in quanto qui troviamo riformulati in maniera piú sintetica e decisa i principi teorizzati nella prima conferenza: piú che le idee, è il tono ad essere diverso, come se Wilde non avesse piú motivo di attenuare il proprio dissenso, anche se permane immutata — né verrà mai meno — la sincera ammirazione per il maestro, di cui sei anni piú tardi, in una lettera allo stesso Ruskin, mostra di aver ben colto le caratteristiche essenziali; dopo essersi nuovamente riconosciuto suo discepolo (« From you I learned nothing but what was good »). infatti, leggiamo:

> There is something in you of prophet, of priest, and of poet, and to you the gods gave eloquence such as they have given to none other, so that your message might come to us with the fire of passion, and the marvel of music, making the deaf to hear, and the blind to see [64].

Per quanto riguarda i pittori preraffaelliti, la « departure » di cui parla Wilde consiste non nel rinnegarne il valore, ma piuttosto — rendendo esplicite certe riserve appena accennate nella conferenza — nell'applicare con rigore i criteri, già enunciati in « The English Renaissance », per cui « the artistic delight » deriva « from the subject never, but

[63] Lettera a J. M. Stoddart (19 feb. '82), in O WILDE, *Letters*, ed. R. Hart-Davis, London 1962, p. 96.
[64] Lettera a J. Ruskin (maggio '88), *ibidem*, p. 218.

from the pictorial charm only » [65]. Partendo da questa premessa, Wilde conclude coerentemente che:

> the ultimate expression of our artistic movement in painting has been, not in the spiritual vision of the Pre-Raphaelites, for all their marvel of Greek legend and their mystery of Italian song, but in the work of such men as Whistler and Albert Moore... For the quality of their exquisite painting comes from a certain form and choice of beautiful workmanship, which, rejecting all literary reminiscence and all metaphysical idea, is in itself entirely satisfactory [66].

Ne consegue che pur continuando come si è visto a venerare Ruskin come un maestro, Wilde non può non manifestare qui apertamente il proprio dissenso da un aspetto dell'insegnamento ruskiniano:

> Now, this increased sense of the absolutely satisfying value of beautiful workmanship, this recognition of the primary importance of the sensuous element in art, this love of art for art's sake, is the point in which we of the younger school have made a departure from the teaching of Mr Ruskin, — a departure definite and different and decisive... in his art criticism, his estimate of the joyous element in art, his whole method of approaching art, we are no longer with him; for the keystone to his aesthetic system is ethical always [67].

La posizione affermata con chiarezza nell'« Envoi » verrà ribadita un anno piú tardi nella « Lecture to Art Students » (giugno 1883): dopo aver citato un passo da *The Two Paths* di Ruskin, di cui loda la « perfect and picturesque imagery », Wilde afferma: « Well, as regards the religious feeling of the close of the passage, I do not think I need speak about that. Religion springs from religious feeling, art from artistic feeling: you never get one from the other » [68].

[65] « L'Envoi », in *Miscellanies*, *op. cit.*, p. 30.
[66] *Ibidem*, p. 31. Albert Moore era già stato lodato da Wilde nel '77: un suo quadro veniva definito « a very good example of the highest decorative art, and a perfect delight in colour » (« The Grosvenor Gallery 1877 », *op. cit.*, p. 11).
[67] *Ibidem*, pp. 31-2.
[68] O. WILDE, « Lecture to Art Students », in *Miscellanies*, *op. cit.*, p. 318.

Forse Wilde avrà qui avuto presente anche un altro passo ruskiniano, in cui il rapporto arte-moralità viene espresso in questi termini: « The great arts... have had, and can have, but three principal directions of purpose: first, that of enforcing the religion of men; secondly, that of perfecting their ethical state; thirdly, that of doing them material service »[69].

Si aggiunga infine che gli elogi della pittura di Whistler — trattato con una certa sufficienza e ironia nell'articolo sulla mostra alla Grosvenor Gallery del 1877[70], anno in cui Wilde era ancora un ruskiniano di stretta osservanza e in cui ci fu la clamorosa disputa, culminata com'è noto in un processo, tra Ruskin e il pugnace pittore[71] — che abbondano nelle conferenze americane e nell'« Envoi », erano stati in parte anticipati da un passo di una seconda recensione wildiana alla mostra della Grosvenor Gallery del 1879. Qui Wilde, dopo aver affermato che il « wonderful and eccentric genius » di Whistler è piú apprezzato in Francia che in Inghilterra, loda le opere esposte dal pittore e conclude con questa frase significativa: « nor have the philippics of *Fors Clavigera* deterred him from exhibiting some more of his "arrangements in colour" », di cui uno in particolare viene elogiato[72]. Già nel '79, quindi, Wilde cominciava ad allontanarsi dalle posizioni del maestro, e l'amicizia e l'ammirazione nutrita e proclamata da Wilde per il pittore nemico di Ruskin non può non configurarsi come un'ulteriore e significativa « departure ».

« L'Envoi » prosegue sottolineando come Ruskin sia solito giudicare un quadro dal numero di nobili idee morali che esso esprime, e come per lui la perfezione tecnica sia solo un simbolo di orgoglio: l'incompletezza nelle risorse tecniche, invece, gli appare il segno di un'immaginazione troppo sconfinata per trovare la sua completa espressione entro i limiti della forma, oppure di un amore troppo semplice « not to stammer in its tale »[73].

È evidente che qui Wilde ha soprattutto presente, fra i numerosi scritti ruskiniani, l'importante e notissimo capitolo « The Nature of Gothic » delle *Stones of Venice* (1851-53), bibbia dei primi preraffaelliti e di William Morris. Come si vedrà, del saggio ruskiniano Wilde accetta la denuncia della degradazione cui l'artigiano è sottoposto nella società industrializzata contemporanea, con la conseguente degradazione delle arti decorative, ma respinge passi come i seguenti:

> It seems a fantastic paradox, but it is nevertheless a most important truth, that no architecture can be truly noble which is *not* imperfect. ... accurately speaking, no good work whatever can be perfect, and *the demand for perfection is always a sign of a misunderstanding of the ends of art.* ... All things are literally better, lovelier, and more beloved for the imperfections which have been divinely appointed, that the law of human life may be Effort, and the law of human judgment, Mercy. Accept this then for a universal law, that neither architecture nor any other noble work of man can be good unless it be imperfect[74].

Ribadendo come per gli altri appartenenti alla « nuova scuola » le regole dell'arte non siano quelle della morale, Wilde conclude che le buone intenzioni sono valide solo « in an ethical system... of any gentle mercy » (il riferimento al passo che si è citato di Ruskin è evidente), ma che soltanto le creazioni concretamente realizzate secondo criteri esclusivamente artistici e che mirino alla perfezione sono da prendere in considerazione ai fini di una valutazione estetica[75]. L'influsso di Pater, evidentissimo anche nell'« Envoi » in cui ricorrono frasi ed espressioni riprese *verbatim* da « The School of Giorgione », spinge cosí Wilde a ripudiare apertamente quella parte dell'insegnamento ruskiniano che era veramente antitetica ai principi essenziali dell'estetismo. Ora però, dicono i critici specialmente dopo l'inequivocabile « departure » proclamata nell'« Envoi », come non accusare Wilde di leggerezza e di faciloneria quando lo si vede tentare un funambolesco recupero di certe tesi ruskiniane, e anzi addirittura maldestramente combinarle col pensiero di Pater, proprio di colui che aveva fornito al giovane ribelle le armi per attaccare l'antico maestro?

Fra coloro che accusano Wilde di non essere riuscito a

[69] J. RUSKIN, *Lectures on Art*, No. I, in *Works*, eds. E. T. Cooks e A. D. O. Wedderburn, 39 vol., London 1902-12, 20, p. 37.
[70] Cfr. *op. cit.*, pp. 18, 19.
[71] Cfr. J. McN. WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies* (1892), New York 1967, pp. XIV-XVI, 1-19, 25-35. L'attacco di Ruskin contro Whistler era in una lettera di *Fors Clavigera* (2 luglio '77).
[72] O. WILDE, « The Grosvenor Gallery 1879 » (*Saunders' Irish Daily News*, 5 maggio '79), in *Miscellanies*, *op. cit.*, p. 27.
[73] « L'Envoi », *op. cit.*, p. 32.

[74] J. RUSKIN, « The Nature of Gothic », in *The Genius of J. Ruskin, Selections from his Writings*, ed. J. D. Rosenberg, London 1963, pp. 182, 183, 184.
[75] Cfr. « L'Envoi », *op. cit.*, pp. 32, 35, 37.

conciliare l'estetismo con le idee ruskiniane il piú perentorio è Graham Hough, che dedica alcune pagine a demolire *The Picture of Dorian Gray*, liquidando poi in poche righe il pensiero estetico di Wilde, del quale esamina solo le conferenze americane senza neanche nominare le *Intentions*, opera da tutti considerata come l'espressione piú organica e concreta dell'estetica wildiana nella sua forma piú matura e originale. Hough trova un'irreconciliabile contraddizione fra la prima conferenza in cui Wilde afferma, con Pater, che un quadro non è che una superficie colorata (ma Wilde parla anche della perfezione della forma, delle linee e del colore) e una altra conferenza, scritta in parte a Philadelphia dove venne tenuta nel 1882 e pubblicata dal Ross collazionando vari frammenti col titolo « Art and the Handicraftsman », in cui si tratta della gioia ruskiniana dell'artigiano nell'esprimere la propria personalità nella sua opera [76]. E qui il critico mostra di non leggere con sufficiente attenzione le opere di cui parla, perché quest'ultimo punto si trova invece messo bene in luce già nella prima conferenza.

Ora, è proprio su questo punto che si fonderà la conciliazione cercata, anche se qui solo intravista da Wilde, ma che verrà ripresa e chiaramente indicata in « The Soul of Man Under Socialism ». Secondo Wilde, un quadro ha valore artistico per i suoi caratteri formali, cioé per il suo valore decorativo (nel senso berensoniano), in cui si esprime la personalità artistica del pittore, il suo individuale gusto originale. In « The English Renaissance of Art », e nel quasi contemporaneo « Envoi », Wilde ha sottolineato la grande importanza che il movimento estetico dava al concetto di personalità, che non è però espressione di sentimenti autobiografici o di pensieri origine di sentimenti, da lui giudicati preartistici.

Nella successiva « Art and the Handicraftsman », meno teoretica e piú esortativa di « The English Renaissance of Art », Wilde afferma: « We do not want the rich to possess more beautiful things but the poor to create more beautiful things; for every man is poor who cannot create » [77]. Come Ruskin, Wilde vede la personalità dell'artigiano avvilita e quasi annullata nella società contemporanea, dove l'operaio — qui emblema di una piú generale condizione umana — è ormai solo un pezzo di ingranaggio nella mostruosa macchina dell'industrialismo. La diagnosi ruskiniana, espressa in termini di biblica, appassionata eloquenza, è tuttora di grande attualità:

> We have much studied and much perfected, of late, the great civilized invention of the division of labour; only we give it a false name. It is not, truly speaking, the labour that is divided; but the men — Divided into mere segments of men — broken into small fragments and crumbs of life; so that all the little piece of intelligence that is left in a man is not enough to make a pin or the head of a nail. ...And the great cry that rises from all our manufacturing cities ... is that we manufacture everything there except men. ... It is not that men are ill fed, but that they have no pleasure in the work by which they make their bread, and therefore look to wealth as the only means of pleasure [78].

Wilde afferma che il suo movimento non si rivolge solo agli intellettuali, ma che anzi proprio ai lavoratori dovrebbe essere « especially dear » [79] perché si propone di restituire loro quella gioia che è scomparsa dalla loro vita con l'avvento della società industriale, che ha spento in loro ogni creatività obbligandoli a produrre meccanicamente brutti oggetti in serie, semplici copie del tutto identiche tra loro di un brutto prototipo che l'operaio non può in alcun modo modificare secondo il suo gusto personale, la sua individuale, spontanea inventività. Restituendo all'operaio la possibilità di creare opere decorative (nel senso tradizionale della parola) — in cui evidentemente Wilde non considera l'eventuale « messaggio » (che invece per Ruskin era un'espressione di religiosità o moralità) — gli si offre il mezzo per un riscatto di alto valore sociale, in quanto da macchina che è diventato lo si ritrasforma in uomo. E qui Wilde cita Morris: « "I have tried to make each of my workers an artist, and when I say an artist I mean a man" » [80]. Il denominatore comune tra l'artista e l'artigiano è la personalità individuale. Sviluppare

[76] Cfr. G. Hough, *op. cit.*, pp. 202-3; O. Wilde, « Art and the Handicraftsman », *op. cit.*, specialmente pp. 294, 295, 298-9, 301.
[77] *Ibidem*, p. 299.

[78] « The Nature of Gothic », *op. cit.*, pp. 180, 181, 179.
[79] « The English Renaissance », *op. cit.*, p. 23. Cfr. « Ours has been the first movement which has brought the handicraftsman and the artist together, for remember that by separating the one from the other you do ruin to both; you rob the one of all spiritual motive and all imaginative joy, you isolate the other from all real technical perfection » (« Art and the Handicraftsman », *op. cit.*, p. 301).
[80] *Ibidem*.

la propria personalità in una continua *Bildung* è l'imperativo di un'etica immoralistica dell'estetismo (non c'è una *contradictio in adjecto*), e aiutare — sia pure scrivendo un'Utopia — lo sviluppo della personalità, per quanto possibile, di ogni componente del corpo sociale: un paradossale, ma tutt'altro che contraddittorio, plurindividualismo.

Il simbolo vivente della possibilità di una conciliazione tra arte pura e il valore sociale della bellezza è per Wilde, nella prima conferenza, William Morris, cosí spesso nominato e lodato. Oltre all'attività di poeta e di artista del Morris, Wilde fa riferimento alle teorie che quest'ultimo, sotto l'influsso dichiarato di Ruskin, e in particolare di « The Nature of Gothic », era andato esponendo in quegli anni (soprattutto a partire dal 1877) in numerose conferenze e pubblicazioni. La prima e piú significativa, per Wilde, delle conferenze morrisiane è quella che l'artista pronunciò nel '77, col titolo « The Decorative Arts » (poi pubblicata l'anno successivo come « The Lesser Arts »), in cui Morris esordisce col lamentare il divorzio caratteristico del suo tempo tra le arti maggiori e quelle cosiddette minori o decorative, che le sviliva e mortificava entrambe con le piú gravi e dannose conseguenze [81].

Di qui l'impoverimento spirituale della gretta e materialistica società contemporanea, continua Morris, in cui l'arte e la bellezza sono o eliminate come inutili, o esclusivo privilegio di pochi, mentre le masse si abbrutiscono in un lavoro che umilia la loro intelligenza, e trascorrono la vita tra lo squallore e la bruttezza. La soluzione proposta da Morris, in termini piú concreti di quelli usati da Ruskin cui pure si richiama, è stimolare la creazione di arte decorativa, in quanto

> To give people pleasure in the things they must perforce *use*, that is one great office of decoration; to give people pleasure in the things they must perforce *make*, that is the other use of it [82].

L'arte, la bellezza, sono diritto inalienabile di tutti, come l'istruzione e la libertà: che solo pochi ne godano, è ingiusto quanto sarebbe ingiusto che un ricco mangi vivande rare e delicate mentre intorno a lui gli altri muoiono di fame. Anche attraverso la diffusione dell'arte decorativa si può raggiungere, secondo Morris, una società piú giusta, in cui la vita sia veramente degna di essere vissuta, perché « every man will have his share of the *best* » [83]. « This dream, this *hope* » di Morris sono anche il sogno e la speranza di Wilde, in questo primo scritto: piú compiuta ed articolata espressione ne sarà « The Soul of Man Under Socialism ».

[81] Cfr W. MORRIS, « The Lesser Arts », in *Selected Writings*, ed. A. Briggs, Penguin Books 1973, pp. 84-5.
[82] *Ibidem*, p. 86.

René Wellek esponendo il pensiero estetico di Wilde ne loda alcuni aspetti, ma ne dà nel complesso una valutazione fortemente negativa, in quanto finisce per ridurre l'interesse che Wilde può avere per noi al suo ruolo tradizionale, storico di rappresentante esemplare degli eccessi, delle assurdità e delle contraddizioni che viziano a suo dire l'estetismo, senza cogliere gli aspetti vitali e anticipatori di alcune importanti posizioni critiche moderne dell'estetica wildiana piú matura. A proposito del punto che si è ora esaminato Wellek parla anche lui di contraddizione, ma tra due diversi tipi di estetismo. Per il critico i termini sono, anzi, tre: « panestetismo », autonomia dell'arte e formalismo decorativo (ma in realtà quest'ultimo non è, nell'estetica wildiana, che un aspetto interpretativo dell'autonomia dell'arte). Wilde oscillerebbe cosí continuamente — il che non è esatto — fra queste tre posizioni che alla fine del capitolo dedicatogli dal Wellek diventano « panestetismo, intuizione della tradizione idealistica dell'estetica, e impressionismo estemporaneo ».

Wellek presenta cosí i due termini principali dell'asserita contraddizione: da un lato l'autonomia dell'arte qui identificata con la teoria dell'arte per l'arte che chiude l'artista nella torre d'avorio, al sicuro da ogni ingerenza estranea, in un isolamento che costituisce l'essenza del decadentismo estetizzante; dall'altro lato, il « panestetismo », un estetismo imperialistico per cui « l'arte è la misura della vita, e la vita va vissuta per amore dell'arte », e per cui Wilde, sotto l'influsso di Ruskin e di Morris, vuole che « *tutta* la vita sia bella in *tutte* le sue manifestazioni... mobili, abiti, edifici, città, *tutto* dovrebbe essere abbellito » [84]. Il corsivo è del critico e ne rivela l'insofferenza: evidentemente Wellek nega ogni valore a queste idee di Ruskin e di Morris che, sebbene allora fallissero in massima parte sul piano pratico, precorrono, come sappiamo, alcuni principi informatori dell'urbanistica e dell'architettura contemporanea, nonché il concetto del valore sociale del *design:* si pensi ai nomi di Le

[83] *Ibidem*, p. 105.
[84] R. WELLEK, *Storia della critica moderna*, Bologna 1971, IV, pp. 494, 495.

Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, e altri [85]. Come si vede, quindi, il secondo termine della contraddizione diventa per Wellek un estetismo integrale, che secondo il critico trova la sua espressione piú compiuta e irresponsabile in « The Soul of Man Under Socialism ». A nostro parere, la soluzione del problema è implicita in vari passi della prima conferenza, come quello, ad esempio, in cui Wilde non vuole che il poeta consideri la sua opera come mezzo volto ad un fine estrinseco, ma ammette, citando Milton, che uscendo dall'ambito della pura poesia possa svolgere un'attività pratica proponendosi fini sociali o politici, fra i quali può rientrare la diffusione del valore sociale della bellezza.

Secondo Wilde, infine, non esiste contraddizione tra l'affermazione dell'autonomia dell'arte e quella della sua azione formativa nell'ambito della società, in quanto solo se è arte pura, cioé senza finalità pratiche di qualsiasi natura (e quindi neanche sociali), l'arte può educare ad una superiore umanità [86].

Per Wilde, la funzione dell'arte come elemento essenziale della armoniosa *Bildung* di una personalità umana ricca e complessa, creativa, intellettualmente e spiritualmente viva, si esplica proprio in quanto l'arte non si propone di « insegnare » nulla: « the good we get from art is not what we learn from it; it is what we become through it » [87]. Solo cosí l'arte può essere un principio attivo di rigenerazione individuale e sociale.

Dall'esame di questo primo documento delle idee estetiche sostenute e diffuse da Wilde, ci sembra di poter concludere che « The English Renaissance of Art », sebbene scritta in uno stadio stilisticamente ancora rudimentale rispetto alla finezza polemica, la scaltrita strategia verbale e

[85] Cfr., fra gli altri, G. C. ARGAN, *L'artistico e l'estetico*, Roma 1972, p. 7.

[86] Nel nostro secolo la fondamentale funzione educatrice dell'arte è stata sostenuta in maniera assai persuasiva, fra gli altri, da Herbert Read nel suo notissimo *Education through Art* e altrove (cfr. *Art and Society*). La tesi basilare del Read appare sotto certi aspetti identica a quella wildiana: « Poiché l'arte è l'espressione tipica del principio creativo, l'attività estetica è quella che presiede ad ogni umano sviluppo, cosí del singolo come della collettività. Poiché l'educazione non è altro che sviluppo, e sviluppo *nella* e *con* la società, se ne inferisce che l'arte è il principio attivo di ogni possibile educazione » (G. C. ARGAN, Prefazione a H. READ, *Educare con l'arte*, Milano 1973, p. 11. Per Wilde, si veda anche « The Critic as Artist » e soprattutto « The Soul of Man under Socialism »).

la lucidità dei saggi della maturità — i due dialoghi di *Intentions* e « The Soul of Man under Socialism » — lungi dall'essere un informe « guazzabuglio » (come sostengono generalmente i critici) che rispecchierebbe la confusione mentale del suo autore, possiede invece una sua struttura che si articola chiaramente in una serie di argomentazioni in complesso ben concatenate fra di loro. È proprio risalendo alle prime formulazioni estetiche wildiane ed analizzandole che si possono cogliere sia la continuità, sia lo sviluppo e la progressiva organizzazione in una struttura piú solidamente costruita e originale del pensiero di Wilde, che nelle *Intentions* ha anticipato alcune delle piú significative e vitali tendenze dell'arte e della critica del nostro tempo. Anche molto dopo l'esaurirsi del gusto di cui era stato uno dei principali artefici e diffusori, oltre che il rappresentante piú in vista, Wilde mantiene infatti il suo ruolo, che è stato definito « indispensabile » [88], di precursore.

[87] « The English Renaissance » *op. cit.*, p. 22.

[88] Cfr. R. ELLMANN, *Eminent Domain*, Oxford 1970, p. 27.